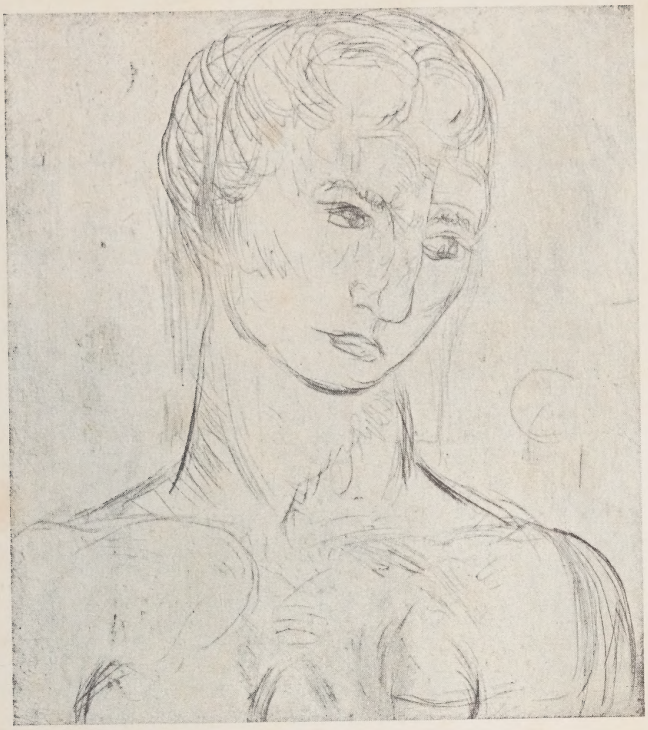
Haag/Obb.
KUNSTARCHIV ARNTZ
Maria-Ward-Straße 3



Op. XVII

Wilhelm Lehmbruck's
GRAPHISCHES WERK

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN
1913

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/wilhelmlehmbruck00lehm

Op. XI

Wilhelm Lehmbruck geht vom Zusammenklang der Linie und der plastischen Komplexe aus. Seine Radierungen sind charakteristische Leistungen eines Bildhauers. Er liebt es, mit der kalten Nadel zu radieren und gleichsam ins Material hineinzuarbeiten. Er läßt oft den Plattengrund stehen, um die Plastik seiner Blätter zu steigern, der mitunter gerauhte Hintergrund belebt und gibt etwas wie Patina.

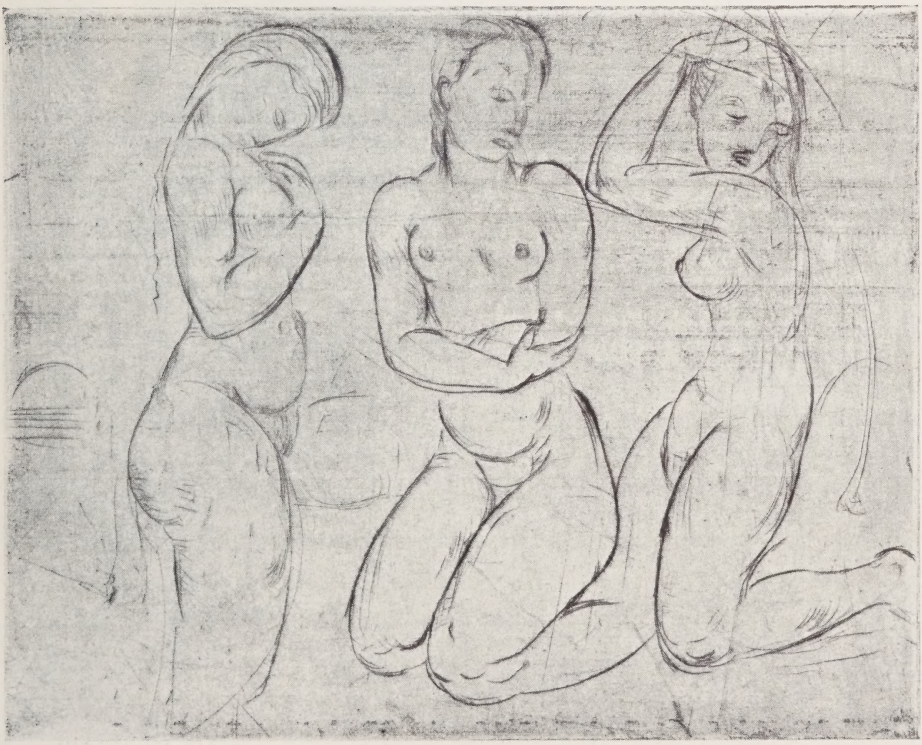
Es ist uns an diesen Blättern vor allem wertvoll, wie sie auf elementare Empfindungen zurückgehen. Der Künstler verfällt jedoch nicht in chaotisches Träumen, vielmehr entstehen seine Empfindungen in und mit der plastischen Form, seine Empfindungen sind zugleich erfunden und geraten darum nie in unbeherrschte hemmungslose Grenzenlosigkeit. Unermüdlich sprechen sie sich durch das Mittel des menschlichen Körpers aus, die Akte einer einheitlichen, jedoch vielgegliederten Menschlichkeit entstehen. Denn nicht irgendwelche isolierte Abstraktionen, die auf eine ebenso isolierte Sachvorstellung angewandt werden sollen, bilden den Kern seiner Vision, immer ist es ein räumliches Ganzes, das vom Beginn an unauflöslich und fertig dasteht. Man vergaß, daß geistige Dinge nicht aus einer Isolierung wachsen, hierdurch werden sie nur für den blinden Rohling betont, vielmehr aus mythischen Figuren, wie sie bei uns wohl nur Lehmbruck und Barlach schaffen.

Lehmbruck paßt seine plastische Phantasie den Bedingungen des radierten Blattes an. Nehmen wir die Komposition *Raub I.* Hierin stellt er sich Aufgaben, die plastisch zu lösen unmöglich wäre. Vor allem war es geboten, auf diesem Blatt einen vollkommenen Gegensatz der Bewegungen und Körper zu geben. Die Gesten des Mannes drängen und reißen fort, sein Akt ist robust, alles zur Aktivität gespannt, eckig und hartnäckig. Die Frau steht in ängstlichem Widerstreben, beim Mann ist der Körper stärker betont, denn er handelt und will. Seine Bewegungen weisen bestimmt hinaus. Dort, wo er hineingreift, wird sogleich eine noch stärkere Gegenbewegung gezeichnet. Sein abgewandtes Gesicht ist auf die Frau gerichtet, das Seelische setzte sich völlig in die Geste um. Die Frau zeigt ihr Gesicht, das angstvoll auf den Mann blickt. Eine Skala entgegengesetzter Empfindungen ist uns vor Augen gestellt. Es ist eine Gruppe, denn beide sind in einem Tun verstrickt und in intime räumliche Beziehungen gesetzt und in ein einheitliches, sparsames Parallelogramm gespannt. Das Tun des Mannes verlangte ein Betonen der Extremitäten und möglichst starke Bewegung, die der Frau sind ihrem Verharren gemäß verdeckt.

Lehmbruck gab noch eine andere, ruhigere *Fassung dieses Themas*, die ist vertikal gehalten. Vielleicht wollte der Künstler zunächst eine komplizierte Gruppe bilden, später beschränkte er sich auf die beiden wichtigen Menschen. Das erste Blatt zeigt die gewalttätige Kraft, hier gibt er noch das Motiv des Werbens und Überredens. Die Linien sind flüssiger, die Frau tendiert in ihren Bewegungen mehr zum Mann. Wichtig für diese Blätter, wie für alle Lehmbruck'schen Arbeiten, ist, daß das Psychologische sich nie literarisch ausspricht, sondern durch Linienspiel und Aufbau ausgelöst wird. Gesichter werden soweit gegeben, daß das Bild geklärt wird. Es ist gleichsam eine Maske, ein Gesichtstyp, der immer stärker gebildet wird, denn diese Gestalten sind Requisiten eines durchgängigen Empfindens, nicht Illustrationen zu Diesem oder Jenem. Lehmbruck bemüht sich, feststehende Bilder seiner Menschlichkeit zu geben, er empfindet nicht zu einer Anekdote und darum fällt das Illustrative, Theatralische und Genrehafte weg. Diese Menschen sind eins mit ihrem Tun, sie spielen es nicht. Die Bewegungen eines *Ausschauenden* sind so gerichtet, daß er unserem Gedächtnis immer mit diesem Tun verbunden bleibt. Gesicht und Glieder sind nur auf das Ausblicken hin gebildet und darum gibt dieses wie jedes Blatt den Typ. Nicht den Typ, der aus tausend Dingen und zehn Modellen angeblich abstrahiert ist, sondern den Typ von Bewegung, die eben nur dieses Eine ausführen kann, nämlich Schauen, Bilder einer festen, bestimmten Menschlichkeit. Ebenso eindeutig

ist die räumliche Anordnung. An den Fassungen von Raub II beobachten wir die Läuterungen, das Herausbilden des Wichtigen; Unwesentliches wird getilgt und untergeordnet, damit die Gesamtlinie geklärt werde. Der Hintergrund spricht deutlich mit, ohne daß er durch unnötiges Gegenständliches ablenkt und nebensächliches schildert. Nichts ist geschiedener, als Darstellung und Schilderung. Der Hintergrund gibt die Empfindungen als Ton dargegestellt, er ist ein auslösbarer Teil des Ganzen, der Gesamtfunktion, da die Figuren hier Maß und Akzent für ihre Bewegungen und den Farbenwert finden. Gegen den Ausschauenden eilen und queren Linien, welche die Schwierigkeit des Ausblicks auf einfache Weise darstellen. Frei hebt sich die Männergestalt ab, denn Ausblicken ist ein Sichablösenwollen, der Vorgang ist bildmäßig deutlich und bedarf keiner genremäßigen Zutaten, welche nur die Größe des Aufbaus verletzten. Die Figur herrscht, das andere begleitet.

Die *Madonna* ist vom Hintergrund gefangen und geschützt, ruhige Vertikalen senken sich über die Gruppe, in der keine anderen Senkrechten vorkommen. So wird das Bild durch die Richtungen im Hintergrund bereichert. Der Ton ist schwer und saftig. Diese Madonna gibt die fruchtbare Frau



Op. XLIX

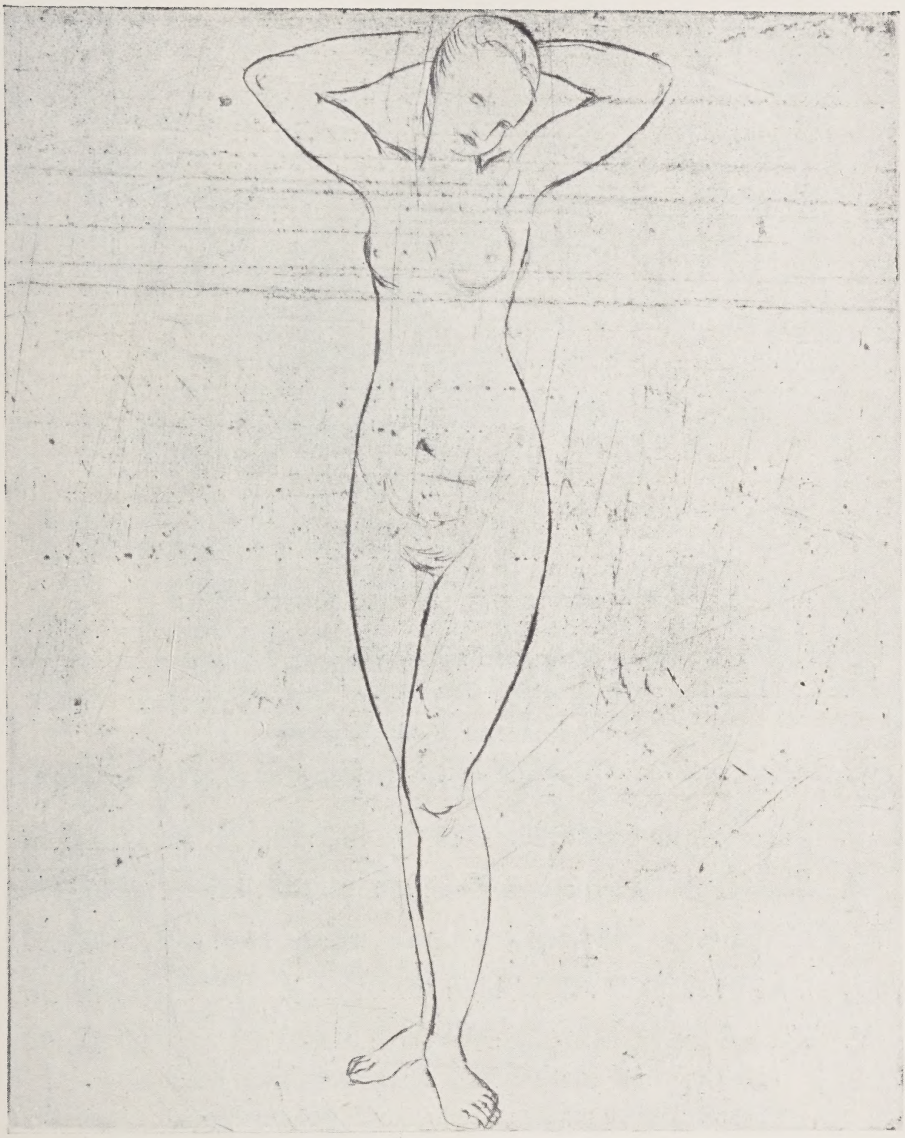
wieder, die starke und schöpferische Kinder gebiert. Der Oberkörper ist flächig gehalten, hie und da jedoch plastisch betont. Hierzu kontrastiert der voluminöse Kinderakt, die Extremitäten geben stark entscheidende Raumbewegungen an. Die Gliedmaßen sind gänzlich in das Gefüge der Komposition eingestellt, denn diese gibt das Maß, und nicht ein akademisches Nachrechnen der Anatomie.

Meerstimmung. Die Linien des Mädchenkörpers erwecken in uns das Gefühl welliger Dünen. Dieser Körper enthält die Bildungen der Strandlandschaft. Er breitet sich ruhig aus wie endloser Himmel über dem Meer. Er hat die Stimmung einer weiten Meerlandschaft in sich gesogen. Der Rücken hebt sich ruhig wie ein Dünenhügel, das Bein streckt sich wie der lange Strand.

Bei der *Kleopatra* starren die Stiche der Nadel wie gezückte Messer, der Hintergrund ist aufgepeitscht.

Immer präziser bestimmt Lehmbruck die Form und damit die seelische Haltung seiner Gestalten, ohne sich auf die Manier eines Typs festzulegen. Seine Phantasie ist stark genug, die Empfindungen besonders und verschiedenartig darzustellen und das Repertoir des Menschlichen zu erweitern. Er erarbeitet sich den eckigen, etwas queren Körper von Knaben oder Mädchen bis zu den vollen gewundenen Formen der Frau, seine Akte sieht er immer auf ein kompositionelles Ganze hin. Der einzelne Akt bedeutet ihm ebenso eine Form, die allein den Forderungen eines räumlichen Ganzen unterliegt, wie die Gruppe. Niemals wird man das interessante, aber stets dilettantische Fragment antreffen; das räumliche Herausarbeiten erlaubt ihm vollständiges Ausschöpfen kompositioneller Bindungen, ohne daß dem Beschauer die Empfindung von Kunstgewerbe überkommt. Denn Lehmbrucks Gebilde sind von vornherein drei-dimensional vorgestellt. Sie modulieren durch Tiefe und Höhe, wobei er den alten Mitteln der Überschneidung Neuartiges abzugewinnen versteht. Die räumliche Anordnung Lehmbrucks ist von jeder Akademie frei. Seine Köpfe bildet er in wesentlicher Deutlichkeit, er teilt sie in prägnant-plastische Komplexe auf, wobei er je nach der Empfindung die quellende runde Kurve ebenso benutzt, wie überecke Linien. Es ist wichtig, wie er die Einzelheiten des Aktes ordnet und in große Komplexe richtet. Er sieht sie wie das Ganze auf ihren plastischen Wert an, nicht auf das interessante. Er weiß genau, welcher Empfindungswert im Format liegt, wo er breite oder hohe Blätter zu nehmen hat. Wir begrüßen in ihm einen Radierer, der in seinen Blättern die Form, das Kompositionelle, betont, dem er Unwichtiges unterzuordnen und zu opfern versteht.

Carl Einstein



Op. XXIII

Op. XXV

TITEL, GRÖSSEN, PREISE

Sämtliche Blätter sind mit der kalten Nadel radiert. Die ersten Maßangaben beziehen sich auf die Größe der Platte mit Plattenrand, die zweite auf die Bildgröße. Zunächst wurde Breit-, dann Höhenformat angegeben.

Von jeder Platte erscheinen 50 vom Künstler signierte Vorzugsdrucke auf kaiserl. Japan.

I. Tanz ⟨Mann und Weib⟩, 15 : 19,8 19,3 : 19 . . . . . *M. 50*

II. Des Künstlers Frau und Kind, 12 : 16 11,2 : 15 . . . . . *M. 40*

III. Schüchternes Mädchen ⟨klein, ganz⟩, 12 : 16 11,6 : 15,7 . . . *M. 35*

IV. Drei Frauen, 15 : 19,6 14,6 : 19 . . . . . *M. 50*

V. Raub 1 ⟨Weib halb⟩ 23,6 : 29,6 25,3 : 29 22,1 : 29 . . . . . *M. 65*
Druck A mit zweitem Männerkopf im Hintergrund
Druck B ohne zweiten Männerkopf im Hintergrund

VI. Raub 2 ⟨Weib ganz⟩, ... *M. 70*
Fassung A, 23,4 : 29,5 23,4 : 28, mit vier Köpfen, seitlich rechts ein Bein, das von dem Männerakt teilweise zugedeckt wird. Mit Schattierungen versehen, die in Fassung B weggearbeitet sind. In B, 23,4 : 29,5 22,4 : 28, alleiniges Hervortreten des Paares

VII. Studienblatt Quartier latin, 18 : 23,5 17 : 22,1 *M. 40*

VIII. Ausschauender Mann emporsteigend, 17,7 : 23,6 17,4 : 23 . . . . . *M. 40*

IX. Madonna, 18 : 23,6 17,4 : 23,3 . . . . . *M. 50*

X. Ruhende, Meerstimmung, 17,9 br. : 13,1 h. . . . . *M. 35*

XI. Kleopatra, 23,5 br. : 18 h., 23,1 : 17,6 . . . . . *M. 50*

XII. Frauenkopf ‹Vision›, 18 : 24 17,6 : 23,6 . . . . . *M. 45*

XIII. Mutter und Kind ‹Vision›, 18 : 23,6 17,8 : 23,4 *M. 50*
A Korrekturdruck
B Druck mit kreidigen Lichtern

XIV. Junges Mädchen ‹Halbakt von vorne›, 18 : 23,7 17,4 : 23 . . . . . *M. 40*

XV. Weiblicher Halbakt mit Männerköpfen, 18 : 23,5 17,3 : 23 . . . . . *M. 45*

XVI. Johannes, 17,8 : 22,6 17,3 : 23 . . . . . *M. 50*

XVII. Kopf groß, 26 : 29,5 25,7 : 29 . . . . . *M. 70*

XVIII. Kniende ‹groß›, 25 : 34,9 24,6 : 34,6 . . . . . *M. 60*

XIX. Mädchenkopf von vorn, mit Tuch, 13 : 18 12,5 : 17,3 . . . . . *M. 35*

XX. Frauentorso, ohne Kopf, 18 : 23,8 17,2 : 23,1 *M. 50*

XXI. Kniende ‹klein›, 18 : 23,8 17,7 : 23,5 . . . . . *M. 60*

XXII. Weiblicher Halbakt, ausschauend vom Rücken, 23,8 : 32 22,3 : 31,4 . . . . . *M. 60*

XXIII. Stehendes junges Weib mit über Kopf verschränkten Armen, 23,3 : 28 . . . . . *M. 70*

XXIV. Kreuzigung, 18 : 23,9 17,6 : 23,3 . . . . . *M. 60*

XXV. Verzweifelnde Mutter, 16 br., 12 h., 15,2 : 11,4 . . *M. 45*

XXVI. Jüngling, Halbakt, sich umwendend, 12 : 16 . . . . . *M. 35*

XXIX. Jünglingskopf, 20 : 24,7 19 : 24 . . . . . *M. 45*

XXX. Weiblicher Halbakt von vorn, mit Tuch 15 : 20 14,2 : 19 . . . . . *M. 50*

XXXI. Männlicher Rückenakt, 12 : 16,8 11,8 : 15,6 . . . *M. 30*

XXXII. Ruhende, 20 : 10 19,6 : 9,6 ..... *M. 40*

XXXIII. Der Pilger, 15 : 20 14,8 : 19,7 ..... *M. 50*

XXXIV. Ecce homo, 7 : 10 ..... *M. 30*

XXXV. Jünglingskopf, 15 : 20 14 : 19 ..... *M. 50*

XXXVI. Mann und Weib, sitzend, 14,2 : 18 13,2 : 17 .. *M. 70*

XXXVII. Paolo und Francesca ‹Querformat klein›,
16 : 12 15 : 11,4 ..... *M. 30*

XXXVIII. Leidender Mensch, 7 : 10 6,5 : 9,5 ..... *M. 30*

XXVII. Sitzendes Mädchen ‹Kopf geneigt›,
26 : 29,5 25,7 : 29 ..... *M. 60*

XXVIII. Büßender, 13 : 17 ..... *M. 50*

XXXIX. Kopf eines Urmenschen, 12 : 16 11,7 : 15,7 ... *M. 50*

XL. Weib, sich umwendend, 15 : 20 ..... *M. 55*

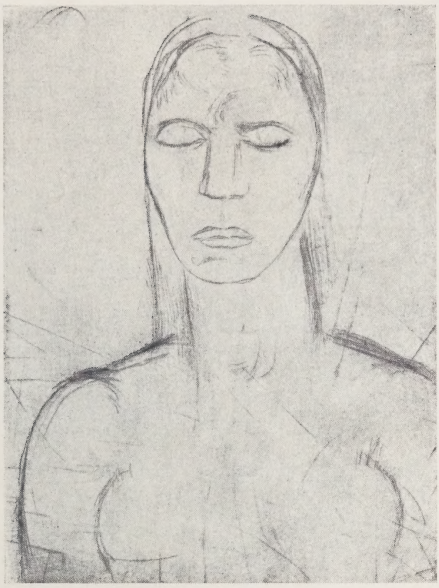
XLI. Komposition 1, 25 : 34,8 24,5 : 34,5 ..... *M. 75*

XLII. Niedergedrückte ‹Komposition 2›, 24,5 : 20 .... *M. 90*

Op. L

Special
91-B
35948

THE GETTY CENTER
LIBRARY



Op. XXXIX

XLIII. Komposition 3 ‹klein›, 15 : 20 14,7 : 19,6 . . . *M. 50*
XLIV. Erwachen, 24,5 : 20 23 : 19 . . . . . *M. 70*
XLV. Weiblicher Torso, 28 : 21 . . . . . *M. 55*
XLVI. Der verlorene Sohn, 20 : 30 . . . . . *M. 75*
XLVII. Kniende auf beiden Knien
‹Kopf hintenüber gebeugt›, 14,7 : 19,8 . . . . . *M. 55*
XLVIII. Paolo und Francesca ‹groß Hochformat›,
19,7 : 29,8 19,5 : 29,4 . . . . . *M. 90*
XLIX. Drei Frauen kniend ‹Langformat›, 24,7 : 20 . . . *M. 75*
L. Kauernde, 15 : 20 . . . . . *M. 60*
LI. Weib, sich zusammenziehend ‹Kopf auf Knie›,
15 : 20 14 : 19 . . . . . *M. 50*
LII. Jünglings-Halbakt, 12 : 16 . . . . . *M. 40*
LIII. Auferstehung, 20 : 30 30 : 42 . . . . . *M. 70*
LIV. Schlafende, 18 : 24 . . . . . *M. 70*
LV. Trauernde, 24 : 41 32 : 52 . . . . . *M. 100*
LVI. Susanna, 15 : 20 . . . . . *M. 70*
LVII. Umarmung, 18 : 24 . . . . . *M. 75*

VERLAG VON PAUL CASSIRER

BERLIN W. 10 / VICTORIA-STRASSE 35

PROSPEKTE SIND ERSCHIENEN:

AUGUST GAUL

15 RADIERUNGEN

ERNST BARLACH

DER TOTE TAG

X. WERK DER PAN-PRESSE

MARCUS BEHMER

ZADIG

XI. WERK DER PAN-PRESSE

DEMNÄCHST ERSCHEINEN:

NEUE GRAPHISCHE ARBEITEN

VON

LOVIS CORINTH

RUDOLF GROSSMANN

ERNA FRANK

KUNSTDRUCK-ABTEILUNG »TECHNIK«
DIER IMBERG & LEFSON G.M.B.H
BERLIN SW. ALTE JAKOBSTR. 23-24